

Ângela Maria Dias

UFF

A (obs)cena narcísica em *Bufo & Spallanzani* de Rubem Fonseca

Resumo: As pautas da simulação do espaço autobiográfico no estilo Rubem Fonseca: o teatro da memória como jogo narcisista de espelhos entre o escritor, o detetive e o marginal. A cenografia da confissão ou ainda o folhetim e o suspense no enredo da escrita autobiográfica. *Bufo & Spallanzani* lido como roteiro – síntese e meta-romance das questões debatidas no conjunto da obra. Gustavo Flávio, o pseudo-autor no trânsito entre o narcisismo e o contrato masoquista.

Palavras-chave: estilo Rubem Fonseca, enredos em abismo, identidades, narcisismo.

Abstract: The various agendas of simulation of the autobiographical space in Rubem Fonseca's style: the theatre of memory as a narcissistic game between the writer, the detective and the marginal. The iconography of confession, or further, the serial novel and the suspense in the plot of autobiographical writing. *Bufo & Spallanzani* read as a synthesis-script and a meta-novel of the questions debated through the ensemble of the author's oeuvre. Gustavo Flávio, the pseudo-author shifting between narcissism and the masochistic contract.

Keywords: Rubem Fonseca's style, *en abyme* plots, identities, narcissism.

Bufo & Spallanzani talvez seja o melhor romance de Rubem Fonseca, porque, como nenhum outro dramatiza o núcleo problemático de sua ficção: a natureza culpada do escritor pela crueldade de uma dupla violência. A apropriação e ou a reescritura meio disfarçada de outros textos intencionando a construção interessada da mentira, como verdade generalista sobre o mundo.

Daí a convergência entre os papéis e as personas do autor, do escritor, do leitor, e ainda do detetive e do criminoso, que, já preparadas pelas obras

TERCEIRA MARGEM

anteriores, encontra uma realização muito peculiar nesta narrativa de 1985. O escritor, em sua suposta busca da verdade, é um detetive que combina textos, pistas, interpretações para fabricar uma história, em que todos os fatos podem ser cridos ou desacreditados como versões em causa própria, falsificações, que são, elas mesmas, ou ainda despistam, pequenos ou grandes crimes.

Na representação desta mascarada, Rubem Fonseca inventa o alter-ego Gustavo Flávio, o escritor-pseudo-autor de *B&S* que, como a réplica pós-moderna de Gustave Flaubert, vivencia, com radicalidade, o impasse entre uma suposta nostalgia pela renovação da forma literária e o aliciamento do mercado editorial. A figuração da crise coloca pioneiramente em cena o computador, e sua escrita eletrônica, apartada do corpo e norteadas pelo banco de dados e pelo editor de textos. A fidelidade a este modo de produção textual é responsável pela poderosa rede intertextual tecida pelo romance. Assim, ao efeito mirabolante dos enredos folhetinescos se somam o arsenal de referências cultas – grandes romancistas e filósofos do século XIX –, as matrizes evidentes do romance policial e da literatura memorialista, além da presença subjacente, embora marcante, do discurso psicanalítico. Tudo isso envolto numa retórica auto-irônica e autoconsciente tecida pela voz de um narrador cínico, intelectualizado e exibicionista. Em suma, um sedutor. Através deste versátil alter-ego, Rubem Fonseca talvez tenha criado sua máscara-síntese, uma espécie de persona centrípeta que avança em relação às anteriores e ressoa nas criações posteriores, como uma espécie de horizonte cuja complexidade amena e intrigante não é mais alcançada.

Segundo o filósofo espanhol Eugenio Trias, uma escritura com estilo é "aquela que repete inconscientemente um mesmo proceder sob a forma musical da variação"¹. A minha hipótese sobre o estilo Rubem Fonseca centra-se na simulação do espaço autobiográfico como o *leit motiv* subjacente às variações.

Tal simulação merece ser observada em duas vertentes. Na primeira delas, um tipo de relato assumidamente ficcional (romance ou conto de Rubem Fonseca) apresenta seu personagem-narrador dedicado às peripécias da própria experiência, sem referir-se explicitamente ao ato em si da narração.

Em sua segunda vertente, a simulação referida se dobra sobre um outro tipo de discurso mais ambíguo. A simulação primeira (romance ou conto de Rubem Fonseca) reduplica um tipo de discurso que parodia o espaço autobiográfico porque apresenta um narrador-personagem autoqualificado como autor de um relato que, sendo ficcional – um outro romance ou narrativa curta – constitui-se, também, numa outra dimensão, como discurso autobiográfico. Neste caso se podem inscrever, pelo menos, *O caso Morel*², *A grande arte*³ e *Bufo*

FICÇÃO E IDÉIAS

& *Spallanzani*⁴. O romance de um romance, ou seja, o desdobramento em abismo, não constitui, evidentemente, um recurso literário novo. Mas levado ao extremo como no estilo Rubem Fonseca, desestabiliza as fronteiras entre paródia e pastiche, na prática exacerbada de um constante negaceio entre o ilusionismo realista ou a autoconsciência formal modernista.

B&S, romance de Rubem Fonseca, é, numa segunda dimensão, o romance frustrado de seu personagem, o pseudo-autor, também escritor, Gustavo Flávio que, por sua vez, resolve contar suas memórias. Entretanto, tais memórias se revelam artificiosas e folhetinescas, numa progressão de enredos em que cada mistério desencadeia o seguinte, como um novelo de muitos fios.

Por outro lado, apesar do malabarismo romântico da trama, Gustavo Flávio, e outras personas de Rubem Fonseca, como o autor de "Intestino Grosso", ou ainda Morel e Mandrake, produzem um tipo de literatura bem aproximada: a "literatura pornográfica"⁵, repleta de "anúncios coloridos em gás neon", "barulho de motores de automóveis", e "miseráveis sem dentes".

Além disso, pela escrita da ficção mais mirabolante como depoimento autobiográfico, grande parte da obra vai transformar-se na simulação paródica de um fenômeno literário muito em voga, desde o influxo personalista dos anos 70: "o espaço autobiográfico". Segundo Lejeune, toda vez que a autobiografia serve de critério ou parâmetro para a validação do romance, cria-se uma espécie de pacto no qual a ficção muito mais que aponta "uma verdade da natureza humana", "reenvia, particularmente, para os fantasmas reveladores do indivíduo". Este pacto fantasmático⁶ em função do qual romances transmitem verdades pessoais, íntimas e individuais, de seu autor, enfatiza claramente, a relevância do "projeto autobiográfico" na atualidade. Sob a ótica de Lejeune, todos esses jogos de identidade constituem uma forma ambígua já utilizada por muitos autores da modernidade, para se imporem como referência, no contrato de leitura de sua obra ficcional. Tal apropriação do pacto autobiográfico ao terreno da ficção, propriamente dita, constitui um sintoma da inundação personalista do espaço público pós-moderno.

O entendimento da ficção como realidade do EU, além de consistir numa revivescência do princípio inerente ao realismo psicológico dos séculos XVIII e XIX, manifesta também o recrudescimento egocêntrico, que, em *B&S*, é fundamental para o questionamento da identidade como blefe, invenção, jogo perdulário de vozes. Esta promíscua aproximação entre o autor e o narrador é igualmente índice de uma crescente desliterarização da linguagem literária, intensificada a partir da década de 70.

TERCEIRA MARGEM

Ao desdobrar as infinitas nuances do código humorístico de mistura com a então corrente desqualificação comunicativa do discurso literário, Rubem Fonseca estiliza uma espécie de "dessubstancialização narcisista do cômico", característica do humor pós-moderno. Na falta de paradigmas coletivos marcantes, a pós-modernidade dedica-se, sobretudo, "a personalizar as estruturas rígidas e as obrigações", optando pela "prática neutra"⁷, própria ao pastiche, em detrimento da negatividade paródica.

Por isso, de acordo com Lipovetsky⁸, a comicidade passa então a manifestar o "aroma espiritual do hedonismo de massa", inerente à idade do consumo. Em seu empenho de cordialidade e relaxamento, o signo humorístico imita e parodia o natural, transformando a autenticidade no paradigma de uma máscara genérica e estilizada.

A autenticidade como máscara

A simulação do espaço autobiográfico no estilo Rubem Fonseca desemboca na ambigüidade do "espontâneo enquanto máscara" e realiza, em termos de solução formal, o que se poderia chamar de "heteronímia em abismo ou espelhada".

Neste "estilo estilizado" em que o "modelo de gênero" prevalece, como exercício desenvolto do código humorístico, é sempre a ênfase do "hiper" que dá a tônica. Tudo se transfigura em espetáculo, excesso, obscenidade: a emoção em histrionismo, o amor em sexo e pornografia, a aventura em artifício, o imprevisto em efeito de suspense.

Por isso mesmo, este "estilo estilizado" vai repetir-se, retomando-se, em cada identidade inventada. Inicialmente, ao desdobrar-se em múltiplas primeiras pessoas que, freqüentemente, narram no presente, obliterando a própria consistência do ato de narrar, em proveito de uma espécie de transparência imediatista e dramática. Como se a palavra não possuísse nenhuma densidade e apenas servisse de suporte à sucessão das cenas apresentadas de chofre, sem nenhuma mediação, à semelhança de um filme, violento e brutal. Depois, na medida em que tais máscaras – os diversos narradores-personagens em primeira pessoa – permanentemente se auto-remetem, como num jogo de espelhos em que um reflete o outro.

A síndrome narcisista constitui-se, então, por uma espécie de inflação caricatural da identidade, na pauta dominante. Entre a fantasia da onipotência e o sentimento de extrema fragilidade, diante das circunstâncias, as identidades narcisistas do estilo Rubem Fonseca encontram-se sempre

FICÇÃO E IDÉIAS

submetidas a uma espécie de fatalismo que as impede de autonomia. Encenando as máscaras do escritor, do detetive e do marginal, permutáveis e ou cumulativas, as inúmeras personas da obra estão, permanentemente, submetidas à ordem social em que se inserem.

O marginal

A identificação escritor-marginal constitui fenômeno corrente, nos anos 70, em função do aguçamento das desigualdades sociais e de uma espécie de revide ao "status quo" da ditadura militar, então no auge. Rubem Fonseca, em 1975, publica *Feliz ano novo*⁹, logo em seguida, censurado. O conto que dá título ao livro, bem como o conto "O cobrador"¹⁰, de livro de mesmo nome, editado em 1979, concretizam exemplarmente o perfil do marginal como uma das personas principais do estilo Rubem Fonseca

Sua linguagem coloquial, direta, violenta, seu tom de confissão, de desabafo – numa espécie de oralidade impostada, sem nenhum requinte literário – atualizam, pelo hiper-realismo, o efeito ilusionista da linguagem como fotografia transparente, fiel ao instantâneo contundente da vida.

Mas é sintomático que, embora a situação narrativa propriamente dita jamais seja referida nem pelos capangas de "Feliz ano novo", nem pelo cobrador, este último, numa de suas aventuras, tenha-se apresentado como poeta. Trata-se da lógica dos espelhamentos. Se o autor-escritor, em sua ficção, simula a fala do bandido, este, por sua vez, é capaz de confessar-se "rigorosamente" poeta.

A dicção deste marginal-poeta é ressentimento em estado puro, como consequência direta da interação entre a penúria e o apelo da comunicação de massa. Assim, o baixo contínuo do "estão me devendo" afina o estímulo narcisista do consumo e a desmedida da violência, na composição da máscara-marginal, em Rubem Fonseca.

A heteronímia em abismo ou espelhada constitutiva do estilo Rubem Fonseca, no desdobramento da identidade narcísica, retoma o perfil do marginal refletido em duas outras faces discursivas: a do detetive e a do escritor.

O detetive

Se o marginal, como o cobrador, é "rigorosamente" poeta, o escritor – de Morel a Gustavo Flávio, passando por Mandrake, n'A *Grande arte* – também é marginal, usando sua escrita, simultaneamente, como confissão e despiste. Morel mata Joana, Gustavo Flávio é assassino do coveiro e da própria amante (ainda que com a desculpa da eutanásia) e Mandrake, além de "cínico, inescrupuloso",

TERCEIRA MARGEM

é apontado por Raul (policial) como provável autor da morte das prostitutas. Não é à toa que, n' *O caso Morel*, o detetive Matos declara: "Ninguém sabe muito sobre crime e criminosos, somos todos criminosos em potencial, o difícil é saber porque uns se realizam e outros não"¹¹.

Neste sentido, a dualidade apontada em *Bufo & Spallanzani* entre memória e romance policial é também encontrada, por exemplo, em *O caso Morel* e *A grande arte*. O caráter intelectualista e simulado de cada uma destas obras fica sublinhado pelo próprio feitiço de "confissão" que pretendem manifestar. De acordo com a hermenêutica criminal, não há nada mais comprometido com a confissão do que a ficção. Já em *O caso Morel*, o detetive Matos, citando Mittermayer, reconhece que "a confissão é a prostituta das provas". *Bufo & Spallanzani*, por sua vez, tem, um dos capítulos com esse título.

Por outro lado, a investigação, como a busca de um sentido para os acontecimentos, vai constituir o processo de construção romanesca, por excelência, e, por isso mesmo, a perspectiva recorrente nas variações do estilo Rubem Fonseca. Daí a relevância nelas assumida pela figura do detetive. Seus precursores do "romance noir" americano, já descentrados pela desordem ética do capitalismo – ao efetuarem "a paródia por inversão"¹² do tradicional romance de enigma – constituem o modelo crucial.

O escritor

É pela versão do escritor que, certamente, mais se revela o núcleo comum de narcisismo e fragilidade compartilhado tanto pelo intelectualismo do detetive quanto pela concha agressiva do marginal. Neste sentido, o conjunto de correspondências e aproximações observadas entre os personagens-escritores anteriores ao Gustavo Flávio, de *B&S*, pode ser revelador.

A opção do escritor, por exemplo, em todos eles, está diretamente relacionada às suas respectivas vivências marginais: crimes de morte, no caso de Morel e Gustavo Flávio; extorsão, embuste, estelionato e, quem sabe, assassinatos, no caso de Mandrake.

Em suas performances, como conquistadores volúveis, surpreendem-se também inúmeras possibilidades de enlace. A libertinagem obsessiva não esconde, em nenhum dos casos, nem uma espécie de hostilidade em relação ao sexo oposto, nem o que se poderia considerar índices de uma suposta angústia de castração. Todos estes heróis, em sua compulsão por sexo, aliam um constante temor da impotência a um assíduo exibicionismo fálico.

Morel, por exemplo, como artista pornográfico e como homem, transita de uma explícita "superestimação sexual" ¹³ – "um pênis que fosse ao mesmo tempo clava, lança, espada, cacete (bordão), pau (árvore), aríete" ¹⁴ – ao medo da impotência – "Talvez eu esteja ficando impotente sabe como é, em condições apenas para um desfile rápido" ¹⁵.

Por outro lado, tanto Morel, quanto Mandrake ou Gustavo Flávio constituem pseudônimos ou nomes artísticos e, por conseguinte, assinalam uma compreensão do processo criativo como duplo ou encenação em segundo grau.

Este trânsito hipercentrado na identidade, como circuito fechado entre vozes mutuamente ressonantes, vai caracterizar o que, anteriormente, denominei de simulação do espaço autobiográfico. Especificamente, o duplo Ivan Canabrava/Gustavo Flávio concretiza uma espécie de clímax na realização do núcleo narcísico, inerente aos personagens anteriores do estilo Rubem Fonseca.

As invencíveis mulheres em *Bufo & Spallanzani*

Este meta-romance, paradoxalmente frustrado e reescrito por vários personagens, constitui uma escritura-espetáculo, pela espiral de truques e simulações que põe em cena. Entretanto, esta profusão transformista – não só na proliferação de histórias entrelaçadas, como também na vocação mutante do narrador-pseudo-autor – está diretamente relacionada à atuação, à força e à decisão das mulheres. Toda a trama se constrói em tempos nitidamente comandados por cada uma delas: desde Zilda, a primeira mulher do frágil Ivan Canabrava, passando por Minolta, a segunda supermulher, até Delfina Delamare, a terceira e folhetinesca "femme fatale", responsável pelo desolador final.

O romance, configurado como um diálogo-confissão do narrador-personagem a Minolta, aponta enfaticamente sua precedência e centralidade em relação às outras. De fato, a indecifrável Minolta, pairando acima de tudo, é também, como o observa Flora Sussekind, o nome "de uma marca de instrumentos óticos e máquinas fotográficas" ¹⁶ Coincidência, aliás, que é sintoma, como ainda constata a crítica, da constante da mediação espelhada (vitrines, espelhos, fotografias, imagens) pela qual se expõe a intimidade como publicidade, no romance contemporâneo. O mercado e seus holofotes, sem dúvida, são a cena-ideal de Gustavo Flávio, talvez o mais preocupado com o êxito publicitário, dentre os pseudo-autores do universo de Rubem Fonseca. Entre cínico e obsessivo, o arremedo rebaixado de Gustave Flaubert a todo momento refere-se à necessidade de terminar o romance e de compô-lo, segundo as necessidades e premissas do sucesso editorial.

TERCEIRA MARGEM

... o diabo é que para um escritor como eu, que precisava de dinheiro para sustentar seu vício barregão, cada maldita palavra, um oh entre cem mil vocábulos, valia algum dinheirinho. Escrever é cortar palavras, disse um escritor, que não devia ter amantes. Escrever é contar palavras, quanto mais melhor, disse outro que, como eu, precisava escrever um *Bufo & Spallanzani* a cada dois anos.¹⁷

Na sociedade escópica atual, o ver e ainda mais o ser visto constituem o principal objetivo. Por isso mesmo, não faltam mediações ao nosso narrador: a tela do TRS-80, o parceiro-computador, o olhar impassível de Minolta e a vitrine do mercado, espaço aberto à profusão massiva de olhares dos leitores.

A problematização do binômio escritura/mercado, em suas relações perigosas, constitui a espinha dorsal deste meta-romance, merecendo uma resposta pouco alentadora. Com efeito, a profunda crise criativa que se abate sobre o narrador-personagem, concretizada, no desenlace, pela castração do personagem e do próprio romance, funciona como uma espécie de alegoria dos descaminhos contemporâneos do talento. A propósito, o diagnóstico de Minolta fazendo convergir o esquecimento do passado com a projeção narcísica de um ego ideal "branco e rico," no espelho do mercado, pode ser lido como o único elogio da fidelidade à memória, num romance que a interpreta como empulhação.

"Estou mais preocupada com essa coisa de você não conseguir escrever *Bufo & Spallanzani*", disse ela. (...) "Talvez seja bom você" deixar um pouco o TRS-80. Você está viciado e isso não é bom. Um autor deve saber escrever em qualquer condição", disse Minolta.¹⁸

"O seu mal, dissera Minolta, "o seu mal foi não querer ser negro e pobre, por isso você deixou de ser um grande escritor verdadeiramente; você escolheu errado, preferiu ser branco e rico e a partir do momento em que fez essa escolha, matou o que de melhor existia em você"¹⁹.

O desalentado desenlace do autor emudecido – pela "incompetência caligráfica, agravada pelo vício do TRS-80"²⁰ – e grotescamente castrado dramatiza também uma espécie de desconfiança em relação à escrita digitalizada do computador. Em meados dos anos 80, a novidade do programador de textos eletrônico ainda podia ser vista em relação ao artesanato da escrita manual ou à máquina de escrever, quase como a produção em série industrial diante do artesanato.

Enlaçado ao questionamento metaliterário, o subtexto psicanalítico aponta a evolução da tendência narcísica e exibicionista de Gustavo Flávio até o clímax masoquista. Tudo isso envolto por um ritmo febril de folhetim, em que o

FICÇÃO E IDÉIAS

transformismo dos personagens e o inverossímil das situações imprimem um tônus altamente grotesco ao relato. Assim, aventuras absurdas, como fraudes de seguros, experiências de feitiçaria e catalepsia profunda, assassinatos, falsificações e intimidações de todo tipo, compõem uma narrativa que, sem renunciar à leveza do "divertissement", subentende um horizonte reflexivo.

Desde os primeiros tempos, ainda como o professor primário Ivan Canabrava, que o elemento transformador da vida de Gustavo Flávio é sempre uma mulher. Inicialmente, a "onipotente" Gilda, a quem quase teme, e que o faz abandonar o magistério e iniciar uma desastrosa carreira de investigador na "Panamericana de Seguros".

Era um modesto e medíocre professor primário. Então conheci Zilda, que me levou para cama e ficou morando no meu apartamento. Foi minha primeira experiência sexual, uma coisa muito sem graça. Nem sei como fui morar com Zilda. A visão do corpo feminino não me atraía, a proximidade do sexo feminino me assustava, quando eu ia para cama com a Zilda eu evitava olhar para sua vagina, cujo odor, mesmo se ela tivesse acabado de tomar banho, me repugnava.

Zilda era uma mulher ambiciosa e me convenceu a deixar o meu emprego de professor primário e a ir ganhar mais numa companhia de seguros onde ela conhecia um sujeito chamado Gomes. Foi assim que fui trabalhar na Panamericana de Seguros, onde me envolvi numa aventura que acabou mudando inteiramente a minha vida.²¹

Logo após o trágico desfecho da investigação, na companhia de seguros, Minolta, a segunda mulher, não só liberta o narrador do Manicômio Judiciário, onde estava internado, como também promove a sua transformação em autor de best-sellers. Mas a revolucionária influência desta supermulher não pára por aí. Ela consegue reverter a fobia sexual do parceiro em satíriase, e sua indiferença gastronômica em voracidade e vício glutão.

O viés masoquista vai despontar com mais nitidez na relação do escritor com Delfina Delamare, cumprindo com requintes a cartilha ritualística de Sacher-Masoch. Os dois amantes espelham-se como Egos Ideais, um do outro. Delfina, a socialite-cinderela bem-sucedida pelo áureo casamento, figura freqüente no noticiário mundano da comunicação de massa. Ele, o escritor bem-sucedido, sedutor, irônico, inteligente. Igualmente personagem do olimpo midiático. Mas, as afinidades não páram aí. No avesso deste imaginário cor-de-rosa, eles também se encontram. Ambos, dependentes, frágeis, impotentes. Ele, estéril, em plena crise de criatividade, vítima do próprio sucesso. Ela infecunda, sem filhos, dependente do marido.

O ilusionismo masoquista: confissão e fantasia

O caráter essencial do romance como confissão – cena ilusionista de confronto com as lentes de Minolta –, aliado à sua natureza folhetinesca, concilia-se plenamente com a natureza fantasmática do masoquismo, entendido como a perversão que substitui "a ação pelo sonho"²².

Caso se perceba a confissão central de Gustavo Flávio a Minolta, em seu caráter de contrato²³, surpreende-se a dinâmica masoquista, embutida no romance. Em apoio à hipótese, vale observar a estrita correspondência entre as características da forma do contrato masoquista e as da confissão, tais como assinaladas por Paul Ricoeur, em sua fenomenologia.

A primeira convergência consiste na importância da palavra, tanto na confissão, que constitui um ato que é fala, quanto no contrato masoquista, conforme Deleuze.

O masoquista só em aparência é preso por ferros e laços; não está preso senão pela palavra. O contrato masoquista não exprime apenas a necessidade do consentimento da vítima, mas o dom de persuasão, o esforço pedagógico e jurídico pelo qual a vítima adentra o seu carrasco²⁴.

A segunda convergência define-se pela consciência da culpabilidade. Óbvio, na confissão religiosa, pela experiência do pecado, ou ainda, presumida, na ritualística jurídica, o sentimento crucial da culpa, no contrato masoquista, se encontra revirado.

Partindo de outra descoberta moderna, de que a lei nutre a culpabilidade daquele que obedece, o herói masoquista inventa uma nova maneira de descer às conseqüências: ele "vira" a culpabilidade, fazendo do castigo uma condição que torna possível o prazer proibido. Com isso o masoquista não deixa de derrubar a lei tanto quanto o sádico, se bem que de uma outra maneira. (...) No caso do masoquismo, toda lei é transportada para a mãe, que expulsa o pai da esfera simbólica.(...) Pois é somente sob essa condição que a punição adquire sua função original, e que a culpabilidade se revira em triunfo²⁵.

A terceira confluência consiste na comum obsessão pelo rito, tanto na confissão – como rito religioso ou enquanto ritual jurídico – quanto no contrato masoquista.

Do contrato ao mito, pelo intermédio da lei: sai esta do contrato, mas lança-nos nos ritos. Pelo contrato, a aplicação da lei paterna é colocada nas mãos da mãe.

FICÇÃO E IDÉIAS

Mas essa transferência é singularmente eficaz: é a lei inteira que muda, e agora ordena aquilo que se admitia que ela proibia. É a culpabilidade que torna inocente aquilo que se admitia que ela fazia expiar, é a punição que torna permitido aquilo que se admitia que ela sancionava. A lei inteira tornou-se materna, e nos conduz nessas regiões do inconsciente em que reinam apenas as três imagens de mulher. O contrato representa o ato pessoal da vontade do masoquista; mas, por ele e, pelos avatares da lei que se seguem, o masoquista volta ao elemento impessoal de um destino que se exprime através de um mito²⁶.

As três mães

Justamente os três ritos encontrados em Masoch – os ritos da caça, os ritos agrícolas e os ritos de regeneração – apontam para as três imagens da mãe, e, posteriormente, para a condensação de todas as funções, na segunda mãe, a mãe oral, a "boa mãe" (D, Ap, 67).

... a mãe oral está como que desdobrada, aparecendo uma vez dentro da série, mulher entre as outras e uma segunda vez extraída da série, presidindo ao conjunto da série, tendo conquistado e transformado todas as funções das outras mulheres para fazê-las servir ao tema do renascimento. Pois tudo nos fala de uma partenogênese. (...) Sempre o tema da escolha entre as três mães, sempre o movimento pendular, a absorção da mãe uterina e da mãe edipiana na gloriosa mãe oral. É ela, a senhora da LEI, o que Masoch chama de lei da comuna, onde se integram os elementos da caça, os elementos agrícolas e matriarcais. A mãe uterina caçadora, ela própria caçada, despojada. A mãe edipiana, a mão do pastor, já integrada a um sistema patriarcal (seja como vítima, seja como cúmplice) é ela própria sacrificada. Apenas subsiste e triunfa a mãe oral, essência comum da agricultura, do matriarcado, e do segundo nascimento²⁷.

Pelo já exposto, pretendo sugerir o paralelismo de sentido entre as três imagens míticas da mãe, e as três mulheres de Gustavo Flávio, assim como, a posterior ascensão da "mãe oral" encarnada em Minolta. Sua precedência, em relação às demais mulheres, sustenta-se, como já assinalei, em seu papel de destinatária da confissão, que alimenta o fio narrativo do romance.

Primeiramente, Zilda, com sua agressividade, ambição e autoritarismo, compõe, a contento, a imagem da caçadora, capaz de capturar e dominar seu homem: "Zilda, que me levou para a cama e ficou morando no meu apartamento" Foi minha primeira experiência sexual, uma coisa muito sem graça²⁸.

Como toda caçadora, Zilda termina caçada e despojada pela "mãe oral": a Minolta "salvadora". À semelhança dos ritos analisados por Deleuze, em Masoch,

TERCEIRA MARGEM

ela é a segunda e triunfa sobre as demais, consolidando, definitivamente, sua hegemonia.

O telefone tocou.

Era Zilda.

"Seu verme! Essa megera do mangue quase me matou. Estou cheia de manchas roxas dos golpes que ela me deu. Quero te avisar, carbúnculo fedorento, que estou indo dar queixa à polícia. O lugar dessa puta assassina e numa jaula." (...)

"Algum bode?" perguntou Minolta

"Ela disse que você bateu nela."

"Ela é que queria bater em mim. Dei-lhe um chega pra lá".

"Você é campeã de caratê?"

Minolta riu.

"Eu disse isso para assustar aquela dona. Estava gritando muito e eu disse, pra calar a boca. Perguntou – é você que vai me fazer calar a boca, verme? Eu botei as mãos daquele jeito que a gente vê no cinema e disse sou campeã de caratê e parti pra cima dela gritando sayonara, a única coisa que sei em japonês. Quando notei o que aconteceu ela estava caída no chão, creio que escorregou pois o golpe que dei nela, se é que se pode chamar isso de golpe, não era muito forte. Quer que eu mostre para você?"²⁹

Assim, a fobia a mulheres, manifestada pelo protagonista em seu relacionamento com Zilda, "a caçadora", que concretiza a imagem da "mãe má" – aquela que castiga e usa o falo pela lei do pai – , vai-se, progressivamente, desfazendo pela interferência de Minolta, "a salvadora", imagem completa e acabada da "mãe oral".

As três mulheres, segundo Masoch, correspondem às imagens fundamentais da mãe: a mãe primitiva, uterina, hetera, mãe das cloacas e dos pântanos – a mãe edipiana, aquela que entrará em relação com o pai sádico, seja como vítima, seja como cúmplice – mas entre as duas, a mãe oral, mãe das estepes e grande nutriz, portadora da morte. Essa segunda mãe pode da mesma forma aparecer por último, pois, oral e muda, tem a última palavra. (...) Mas a transferência das funções paterna nas três imagens da mãe é só um primeiro aspecto do fantasma que encontra o seu sentido num outro elemento : a condensação de todas as funções, agora maternas, na segunda mãe, a mãe oral, a "boa mãe". É um erro colocar o masoquismo em relação com o tema da mãe ruim.

Mães ruins existem no masoquismo: a mãe uterina, a mãe edipiana, os dois extremos do pêndulo. Mas o movimento inteiro do masoquismo é de idealizar as funções das mães ruins comparando-as com a boa mãe³⁰.

FICÇÃO E IDÉIAS

Através da palavra, da "palavra que o homem pronuncia sobre si mesmo"³¹, Minolta, a "mãe oral", mantém o indestrutível vínculo com seu filho, mesmo depois que o reenvia ao Rio de Janeiro – já como escritor famoso – permanecendo em Iguaba. A confissão, desde o início do relacionamento de ambos, sempre constituiu o contrato prevalente. Foi através dela que Minolta – hippie, naturalista e comunitária, como a "mãe oral", no mito – pôde ajudar Ivan a libertar-se de Zilda e das punições institucionais relacionadas ao desastre da investigação na companhia de seguros, afinal, uma decorrência da relação do narrador com Zilda, sua mulher "caçadora".

Por fim, o relacionamento narcísico com Delfina Delamare, já caracterizado anteriormente, concretiza ao pé da letra a imagem da "mãe edipiana" e seu "pai sádico", de quem será neste caso, simultaneamente, vítima e cúmplice.

Na última parte de sua confissão, Gustavo Flávio conta a Minolta, que Delfina pede-lhe que a mate em função de um câncer incurável. A natureza da morte desejada revela, de um lado, a entrega masoquista da socialite e, de outro, seu incorrigível narcisismo. Se ela viveu e casou, como num conto de fadas, teria que conceber para o próprio desenlace uma outra fantasia folhetinesca compatível com o brilho idealizado de suas identificações ficcionais.

Pelo espelhamento em Gustavo Flávio, Delfina, leitora exemplar, escolhe, então, o modelo de Trápola, um de seus romances policiais. Nada mais fiel à "disciplina masoquista do fantasma"³²: "A denegação, o suspense, a espera o fetichismo e o fantasma formam a constelação propriamente masoquista."³³

Depois de cumprir seu papel no "pacto de morte" com Delfina, Gustavo Flávio, reduplicando a passividade de sua parceira, "revira" seu sentimento de culpa e aguarda a punição, com a tranquilidade de quem espera um grande clímax.

De fato, a forma do masoquismo é a espera. O masoquista é aquele que vive a espera em estado puro.(...).

O masoquista espera o prazer como algo que está essencialmente atrasado, e espera /supõe/ a dor como uma condição – que torna enfim possível (física e moralmente) a vinda do prazer.³⁴

Em plena mira do ódio e da vingança de Eugênio Delamare – o "pai sádico", por trás da mãe edipiana –, Gustavo Flávio, embora alertado, limita-se a comprar um revólver e a voltar para casa, exatamente como se estivesse à espera de seus torturadores. No intervalo, fascinado pela volúpia da morte, perpetra uma autocastração simbólica e ou o próprio suicídio imaginário (como Bufo): apaga inteiramente *Bufo & Spallanzani* do computador.

TERCEIRA MARGEM

Tal atitude pode ser entendida como denegação em dois níveis: num primeiro, apaga a sua própria criação, o romance como espelhamento de si mesmo; num segundo, utiliza, nesta operação, o próprio computador, ou seja o instrumento e a "lei" da produção literária para o mercado. Isto é, chega mesmo a "reverter", masoquistamente, a utilidade do aparelho como meio de acumulação de informações e dados objetivos, para transformá-lo em arma de aniquilamento e de dispersão, em meio empregado para o desinvestimento produtivo, ou ainda, para o desperdício de engenho, a neutralização da inventividade pragmática.

(...) Escrevi KILL BUF0: 1 Bati tecla ENTER.

O TRSDOS procurou e encontrou o que havia no drive 1 sobre Bufo & Spallanzani, e apagou tudo, a ouverture que colocara no arquivo, contendo o encontro do cientista com o batráquio, a primeira aparição de Laura, a torre de La Ghirlandina com o sino, a história da infância de Spallanzani minhas anotações, o plano geral do livro, tudo foi extinto, destruído, numa fração de segundos. Não existia mais Bufo & Spallanzani sobre a face da terra, tudo jogado na grande lata de lixo do oblívio. O comando KILL era tão peremptório que o computador obedecia sem discutir a ordem recebida.

KILL. Matar, destruir. Para matar Delamare também bastava apertar uma tecla do gatilho da pistola ao meu lado
Minha imaginação vagava³⁵.

A engenhosidade do enredo psicanalítico concatena o exibicionismo fálico de Gustavo Flávio, voraz e impotente diante da "suntuosa Delfina", com o desenlace da castração concretizada, pelo marido da moça, o "pai sádico". Por isso mesmo, o contrato entre os frágeis amantes só poderia regulamentar a morte como pacto. A de Delfina, novelesca e inverossímil, como sua própria vida, a de Gustavo Flávio, na castração reduplicada, do escritor e do homem.

Mas as duas castrações de Gustavo Flávio, a simbólica e a sexual, só ganharão sua verdadeira dimensão masoquista, como partenogênese ou segundo nascimento, na última parte do romance, na cena final da confissão do escritor a Minolta.

Acolchoado no colo de Minolta, ainda resabiado pelos últimos acontecimentos, Gustavo Flávio desabafa. E explicita exatamente a raiz de sua anterior satíriase, ou, em termos freudianos, superestimação sexual".

Minolta sentou-se ao meu lado e puxou a minha cabeça de encontro ao seu ombro. Afastei-a de mim.

"De que adianta continuar vivendo se o pau da gente não fica mais duro?"

"Existem outras coisas importantes", disse Minolta

FICÇÃO E IDÉIAS

"Está vendo?, eu disse desanimado, "Você também acha que eu me tornei um eunuco".

"Deixa de ser bobo".

"Nos homens não podemos dar outra coisa ao mundo senão um pênis duro. Mas vocês mulheres criaram tudo, o fogo, a roda, a cerâmica, a agricultura, a cidade, o museu, a astronomia, a moda, a culinária, o prazer, a arte. (v. Mumford). A única coisa que os homens tem é o pau duro. E nem isso eu tenho mais."³⁶

O fetiche do falo, como superestimação sexual", constitui, simbolicamente, a reação compensatória do complexo de inferioridade frente à capacidade feminina de criação. Se Gustavo Flávio, depois da cerimônia supliciante, é capaz do reconhecimento da superioridade feminina, tudo indica que sua castração vale, justamente, como fato comprobatório da cena masoquista: a exclusão do pai e a celebração da lei materna.

Quando o suplício se aplica ao próprio herói, ao filho ou ao apaixonado, à criança, devemos concluir que quem é espancado, o que é abjurado e sacrificado, o que é expiado ritualmente é a semelhança do pai, e a sexualidade genital herdada do pai. (...): Tornar-se um homem significa então renascer da mulher apenas, ser o objeto de um segundo nascimento.

É o porque da castração (...) parar de ser um obstáculo para o incesto ou um castigo do incesto para se tornar a condição que torna possível uma união incestuosa com a mãe, assimilada a um segundo nascimento autônomo, partenogenético.³⁷

Neste sentido, o último segmento do diálogo com Minolta é exemplar. De maneira ambígua e deslizando, ao mesmo tempo, em que apresenta a entrega absoluta e sem "reservas" do "confessante" à sua protetora – a mãe oral realizada – manifesta o próprio caráter ilusionista, exibindo-se na transparência da escrita como tela.

A confissão termina por identificar Delfina, Bufo e o confessante. A primeira morre com "a mesma chama resistente que havia nas pupilas de Bufo"³⁸ e o último, também como Bufo, após o sacrifício, se cala. É então que, como enigmática vencedora, a "silenciosa deusa da morte"³⁹ para sempre se apropria da palavra. Segura dos poderes que detém, Minolta, emerge, soberana, na reticência do último suspense:

Não me olhe assim, não posso fazê-la voltar a viver para morrer de câncer. Não me chame de demônio astucioso. Se você quiser eu vou agora mesmo contar tudo ao Guedes, vou me entregar à polícia. A vida para mim já não vale mais nada. Você quer? Anda diga."⁴⁰

TERCEIRA MARGEM

Minolta, a mãe oral, tem a última palavra, no segundo nascimento de seu filho. O filho a quem gerou, dando a voz, como escritor, e o corpo, na letra de cada romance. O filho a quem também preveniu que se perderia pelo "vício" do computador. Aqui, a "incompetência caligráfica" pela mediação desencarnada da máquina, com sua memória artificial, tem o nome do esquecimento e do extravio: a perda da ordem simbólica. Só então, depois disso, pode o filho retornar ao seio da grande mãe, nutriz e portadora da morte.

Ângela Maria Dias é Doutora em Letras pela UFRJ e professora do Instituto de Letras da UFF, onde leciona Literatura Brasileira, Teoria Literária e Literatura Comparada, na Graduação e na Pós-Graduação. É pesquisadora do CNPq. Ensaísta e crítica literária, desde os anos 80, publicou *A Missão e o Grande-Show Políticas culturais no Brasil dos anos 60 e depois*. (Coord. e Org.) pela Ed.Tempo Brasileiro, seu último livro, em 1999.

NOTAS

¹ TRÍAS, Eugenio. *Meditación sobre el poder*. Barcelona: Anagrama, 1977. p.147

² FONSECA, Rubem. *O caso Morel*. 2. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

³ ————. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983

⁴ ————. *Bufo&Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

⁵ O conceito está desenvolvendo no conto Intestino Grosso In: FONSECA, Rubem. *Feliz ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975 p.133, 144.

⁶ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975, p. 42.

⁷ JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo: nº12, jun/1985, p.16-26.

⁸ LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli e Michèle Pendaux. Barcelona: Anagrama, 1986.

⁹ FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

¹⁰ ————. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

¹¹ FONSECA, Rubem, 1973, p.177.

¹² REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Coleção Primeiros Passos, 109. p.80.

¹³ A respeito do conceito, Renato Mezan diz o seguinte: "... em *Para introduzir o narcisismo*, Freud afirma que a "superestimação sexual brota do narcisismo original da criança e corresponde a uma transferência do mesmo sobre o objeto sexual".

¹⁴ FONSECA, Rubem, 1973, p.68.

¹⁵ ————, 1973, p.56.

FICÇÃO E IDÉIAS

¹⁶ SUSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro: Secretaria de Ciência e Cultura do Estado do Rio de Janeiro, nº 5, 1986. p.82-89. p.86.

¹⁷ FONSECA, Rubem, 1985, p.188.

¹⁸ Idem, p.143.

¹⁹ Idem, p.214.

²⁰ Idem, p.148.

²¹ Idem, p.69.

²² DELEUZE, Gilles. *Apresentação de Sacher-Masoch, O frio e o cruel*. Com o texto integral de "A Vênus das peles". Trad, Jorge Bastos. Revisão Luís Otávio F.Barreto Leite. Rio de Janeiro: Livraria Editora Taurus, 1983, p.116.

²³ Idem, p.23

²⁴ Idem, p.32.

²⁵ Idem, p. 98, 99.

²⁶ Idem, p.110, 111.

²⁷ Idem, p.103,104.

²⁸ FONSECA, Rubem, 1985,p.69.

²⁹ Idem, p.113,114.

³⁰ DELEUZE, Gilles. Op.Cit , p.61, 67.

³¹ RICOEUR, Paul.. *Finitud y culpabilidad*. Trad.Cecília Sánchez. Madrid: Taurus, 1982, p. 167.

³² DELEUZE, Gilles. Op. Cit , p.79.

³³ Idem, p.79.

³⁴ Idem, p. 78.

³⁵ FONSECA, Rubem, 1985, p.319, 320, 321, 322.

³⁶ Idem, p. 331,332.

³⁷ DELEUZE, Gilles. Op.Cit , p.108.

³⁸ FONSECA, Rubem, 1985, p.336.

³⁹ DELEUZE, Gilles. Op. Cit , p.61.

⁴⁰ FONSECA, Rubem, 1985, p.337.